



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea

Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000).

Rupturas conflictos y resistencias

Autora: María Castejón Leorza

Directores:

Josefina Cuesta Bustillo

Josetxo Cerdán Los Arcos

*A Jon, Clara y David, por todas las
ausencias, sin embargo compartidas*

A Fini y Josu

A José Luis Castejón, in memoriam

Agradecimientos

Esta Tesis comenzó a gestarse en el año 2002 dentro del marco del proyecto de investigación del Doctorado Pasado y Presente de los Derechos Humanos, que culminó en la Tesina *Construcción y destrucción de la identidad femenina en el cine español de fin de siglo (1975-2005)* defendida el 14 de julio del 2006 bajo la dirección de la catedrática de la Universidad de Salamanca Josefina Cuesta Bustillo.

En los más de diez años en los que se ha ido gestando este proyecto he contado con el apoyo de un buen número de personas. En primer lugar quisiera dar las gracias a mis directores, Josefina Cuesta Bustillo y Josetxo Cerdán Los Arcos quienes me han guiado y apoyado desde los inicios, cuando este proyecto era una idea que se ha ido construyendo poco a poco bajos sus consejos y aliento.

Agradezco también a la Filmoteca de Castilla y León y de forma especial a Juan Antonio Pérez Millán y a Maite Conesa por su apoyo y excelente gestión.

Esta Tesis nunca hubiera podido existir sin el recurso del Centro de Documentación-Biblioteca de Mujeres de IPES Elkartea en Pamplona, proyecto del que tuve la posibilidad y honor de formar parte, así como de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona que me ha permitido crecer tanto profesional como personalmente.

Este proyecto no hubiera podido finalizarse sin la ayuda profesional y emocional de un excelente grupo de personas con las que comparto proyectos profesionales y vitales. Gracias a Sonia Cabreo del Amo, Edurne Monreal Garcés y Lamiak por la sororidad y por brindarme su amistad en el momento en el que más lo necesitaba. A mi admirada Itziar Ziga por ser tan perra y tan buena amiga y sostenerme en la redacción. A Natalia Ardanaz por todas las angustias compartidas, la complicidad y por ser la mejor de las maquetadoras. A Ilargi Olaiz, Lander Calvenhe, Natalia Sanjuán Bornay Amaia Arriaga y Elena Oroz por el apoyo intelectual y emocional. A Andrea Aisa y Javier Aisa por todos los proyectos compartidos y por creer siempre en mis posibilidades y hacérmelo ver. A Coral Herrera por su enorme apoyo emocional en la distancia y por sus excelentes aportaciones. A María Castrejón y Susanna Martín, las niñas tardofranquistas musas de sí mismas, por su amor, y por permitirme ser una de ellas.

Gracias a mis amigas y amigos, los de siempre, y los de ahora, por sostenerme y animarme, por ser esa maravillosa constante en mi vida y por hacer mi mundo habitable sabiendo que siempre estáis ahí. Sara García de las Heras, Noelia Agüeros de la Pinta, Sheila Comeaux, Inma Sevillano, Laura Martínez, Teresa Galilea, Jokin López de Arbina, y Mateo Ayllón.

Y gracias de forma especial a mi familia. A mis hijos Jon y Clara por su amor incondicional a pesar de las tardes sin columpios, a David por entender lo incomprensible y por levantarme siempre. Os quiero. A Josefina Leorza Muñoz, mi madre por meterme el veneno del cine y por su amor infinito, a Josu por el apoyo soterrado y constante, a Edurne y Martín. A Glory y Amaia por esa tela de araña que tejemos día a día.

A José Luis Castejón Garrués, mi padre, zuretzat aita, porque tu trayectoria y memoria siempre son una inspiración para seguir adelante.

ÍNDICE

Introducción, objetivos y fuentes.....	9
---	----------

Capítulo 1. El cine como fuente histórica para la historia de género.....	18
--	-----------

1.1. Evolución de la historiografía feminista. De la historia de mujeres a la historia de género.....	18
---	----

1.2. El género como paradigma de análisis. Aportaciones y limitaciones.....	23
---	----

1.3. El género y la creación de discursos.....	25
--	----

1.4. El cine como fuente para la Historia de género.....	28
--	----

1.5. Teoría fílmica feminista. Panorama internacional.....	33
--	----

1. 6. Estado de la cuestión en España. Análisis bibliográfico.....	37
--	----

1.6.1. Relaciones entre mujeres y cine.....	38
---	----

1.6.2. Directoras de cine.....	52
--------------------------------	----

1.6.3. Muestras de Cine y Mujeres.....	54
--	----

1.6.4. Otros.....	57
-------------------	----

1.6.5. Balance, aportaciones y lagunas.....	58
---	----

1.7. Una propuesta metodológica.....	59
--------------------------------------	----

1.7.1. Protagonismo de los personajes. Modelos femeninos y masculinos representados.....	62
--	----

1.7.2. Usos de los espacios laborales y sociales.....	65
---	----

1.7.3. Representación de los cuerpos y de las sexualidades y el mito de la belleza.....	66
---	----

1.7.4. Representación de las maternidades.....	69
--	----

. Representación del amor.....	70
--------------------------------	----

1.7.6. Representaciones de la violencia.....	71
2.1. Un recorrido histórico.....	73
2.1.1. Cineastas pioneras.....	76
2.1.2. Cineastas de la Transición.....	78
2.1.3. Cineastas de los 90.....	84
Capítulo 3. Contexto histórico de la situación de las mujeres en democracia.....	95
3.1. La Transición y la lucha por los derechos humanos de las mujeres.....	95
3.2. La década de los 80. Del movimiento feminista a la institucionalización de la lucha.....	97
3.3. Feminismos en los 90. Nuevos retos y relevo generacional.....	99
4. Nuevas identidades de género en el cine español desde las y los cineastas de la Transición.....	104
4.1. Las rupturas de las identidades de género desde el punto de vista de las cineastas.....	106
4.1. 1. <i>Vámonos Bárbara</i> (Cecilia Bartolomé, 1977), o la separación os sienta tan bien.....	106
4.1. 2. <i>Gary Cooper que estás en los cielos</i> (Pilar Miró (1980), lo personal es político y el precio de la libertad.....	112
4.1.3. <i>Función de noche</i> (Josefina Molina, 1981), crónica generacional de una estafa.....	116
4. 2. Las transformaciones de las identidades de género desde el punto de vista de los cineastas.....	126

4.2.1. <i>Asignatura pendiente</i> (José Luis Garci, 1977), toma de conciencia desde los límites establecidos	126
4.2.2. <i>Tigres de papel</i> (Fernando Colomo, 1977), la juventud progre despolitizada.....	130
5. Identidades de género en la comedia sentimental de la nueva España democrática. De la comedia madrileña de los 80 a la guerra de sexos en los 90.....	134
5. 1. La comedia madrileña de los 80.....	134
Las primeras comedias de Fernando Trueba.....	137
- <i>Ópera prima</i> (1979) y <i>Sal gorda</i> (1984), en busca de la mujer perdida.....	137
- <i>Sé infiel y no mires con quién</i> (1985), comienza la guerra de sexos.....	141
5.1.2 La cinematografía de Fernando Colomo.....	145
- <i>La vida alegre</i> (1985), <i>Miss Caribe</i> (1988) y <i>Bajarse al moro</i> (1989), nuevas formas de relaciones sentimentales.....	145
5.2. La comedia de los 90. El desencanto femenino y la guerra de sexos.....	155
5.2.1. <i>Cómo ser mujer y no morir en el intento</i> (Ana Belén, 1991), la decepción de las mujeres.....	156
5.2.2. De los desencuentros a la encarnizada guerra de sexos en las películas de Manuel Gómez Pereira.....	163
- <i>Salsa rosa</i> (1991) y <i>Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo</i> (1993), cambio de parejas y la sexualidad como liberación.....	164
- <i>Todos los hombres sois iguales</i> (1994), los géneros en pie de guerra.....	171
5.2.3. <i>Todo es mentira</i> (Álvaro Fernández Armero, 1994), las relaciones de la guerra de sexos en la juventud.....	177
6. La representación de la juventud en cine español de los 90.....	184
6.1. Generación X. Características generacionales.....	184

6.2. La representación de la Generación X en el cine español. La creación de nuevos (y no tan nuevos modelos).....	186
6.3. Retratos de juventud en las películas generacionales corales y urbanas de los 90.....	188
6.3.1. De jóvenes inadaptados a jóvenes acomodados.....	188
- <i>Historias del Kronen</i> (Montxo Armendáriz, 1995), lecturas desde lo secundario.....	188
- <i>Páginas de una historia, Mensaka</i> . (Salvador García Ruiz, 1998), jóvenes que se niegan a crecer).....	191
6.3.2. Modernas que no lo son tanto.....	194
- <i>Más que amor, frenesí</i> (Alfonso Albacete, David Menkes, Miguel Bardem, 1996); frenesí en la ciudad. Feminidades y masculinidades en el Madrid de la posmovida.....	194
- <i>Atómica</i> (Alfonso Albacete, David Menkes, 1997), mujeres atómicas y desubicadas.....	199
6.4. Los personajes femeninos como protagonistas.....	203
6.4.1. La construcción de la heroína marginal y periférica en el cine de Daniel Calparsoro.....	203
- <i>Salto al vacío</i> (1995), Álex y su obligada huida hacia delante.....	204
- <i>Pasajes</i> (1996), Gaby la depredadora.....	207
- <i>A ciegas</i> (1997) Marrubi, una inusual terrorista arrepentida.....	209
- <i>Asfalto</i> (2000) Lucía, una <i>femme fatale</i> sobre el asfalto.....	211
- Masculinidades débiles y a la deriva.....	212
6.4.2. Jóvenes heroínas cotidianas y urbanas.....	214
- <i>Hola, estás sola</i> (Icár Bollaín, 1995), nuevos puntos de vista para representar la juventud femenina.	214

- <i>Amor, curiosidad prozac y dudas</i> (Miguel Santesmases, 2000), un escaparate de feminidades.	218
Conclusiones.....	227
Bibliografía temática.....	242
Anexos.	
Anexos	
Anexo 1. Tablas sobre cineastas.....	254
Anexo 2. Fichas técnicas de las películas analizadas.....	258
de cineastas españolas. Desde los orígenes hasta el año 2000.....	282
8. 2 Diccionario de cineastas en España. Desde los orígenes, hasta el año 2000.	

RESUMEN

Este trabajo de investigación pretende analizar las representaciones que el cine español de fin de siglo construye sobre las feminidades y masculinidades. En los últimos veinticinco años del siglo XX, la sociedad española asiste tras cuatro décadas de feroz dictadura, a una de sus revoluciones más profundas, la radical transformación de la condición de las mujeres y en consecuencia la transformación de toda la sociedad. El cine no es ajeno a esta nueva realidad y desde puntos de vista diversos recoge estos cambios, que a su vez renuevan las tramas y los géneros cinematográficos. ¿Cómo interpreta el cine esta nueva realidad de las mujeres?, ¿qué transformaciones recoge y cuáles no?, ¿qué grado de protagonismo conceden las y los cineastas a los personajes femeninos?, ¿qué tipo de personajes femeninos son los que aparecen en las películas?, ¿cómo son los personajes masculinos? ¿asume el cine los cambios y los conflictos que surgen en un nuevo escenario?, ¿cuál es la mirada hegemónica? Estas son algunas de las preguntas que esta Tesis se plantea.

En la redacción de esta investigación convergen dos líneas metodológicas. Por un lado la Historia de las mujeres y la Historia de género que analiza e historia la realidad desde la categoría género y por otro lado la historia cultural de las representaciones que disecciona cómo el cine construye las identidades de género. Partimos de la base de que esta construcción de modelos de feminidades y masculinidades influye en la creación de imaginarios desde los que se interpretan las realidades sociales, políticas y culturales. En su elaboración confluyen factores ideológicos, políticos, económicos, sociales y culturales.

Por ello, en la primera parte, eminentemente teórica, se ofrece el marco histórico, teórico y metodológico necesario para analizar las relaciones entre Historia y cine y de forma específica las implicaciones que tiene el uso del cine como fuente para la escritura de la Historia de género. Esa parte teórica e histórica la conforman dos capítulos. En el capítulo primero se analizan las relaciones entre cine e historia. Pocos científicos y científicas sociales pueden negar ya la relevancia y necesidad de considerar el cine como una fuente histórica de primera magnitud. El cine tiene potencialidades específicas para la ciencia histórica por su capacidad de captar el momento y por su capacidad de transmitir, a partir de las reconstrucciones que de la realidad elaboran las y

los cineastas, actitudes, pensamientos y formas de actuar. De lo general hemos ido a lo particular en un intento de establecer nuevos trazos historiográficos a partir del análisis de las relaciones existentes entre cine, historia cultural, historia de las mujeres, e historia de género. Se impone la necesidad de analizar cómo el lenguaje cinematográfico construye los discursos de género. A partir de la década de los 60, la teoría fílmica feminista anglosajona puso de manifiesto que el cine ha sido y es un poderoso instrumento de dominación de la identidad femenina. Para establecer un marco histórico de referencia, es necesario hacer un recorrido por las obras más relevantes de estas teóricas. El marco se completa con un análisis de las obras que en nuestro país se han ocupado del estudio de las relaciones entre cine y mujeres desde diferentes disciplinas del saber y desde diversos puntos de vista. A partir de este bagaje histórico se presenta una propuesta metodológica novedosa que combina conceptos, métodos y procesos de la narrativa cinematográfica con la teoría feminista y que será el marco teórico desde el que se analicen las películas seleccionadas para esta investigación.

Cierra esta primera parte teórica el capítulo segundo, un estudio histórico referente a las cineastas españolas. Una investigación dedicada al análisis de las representaciones desde un punto de vista de género debe destacar la presencia de las cineastas cuya nómina, como se verá con detalle, ha sido y sigue siendo escasa. Debemos entender la presencia de éstas en una industria patriarcal desde sus cimientos y debemos valorar las consecuencias que tiene su trabajo en las representaciones de feminidades y masculinidades de una forma transversal.

El período objeto de estudio es amplio. También la mirada, ya que el objetivo principal de esta tesis es analizar las representaciones que diferentes cineastas realizan de la feminidad y la masculinidad para escribir una historia de las representaciones de género tomando el cine español del período como fuente. Este objetivo se establece para analizar la construcción que realiza el cine español del período de la primera democracia de las identidades de género. Los modelos y roles de género desde los que se crean los personajes de la ficción cinematográfica, construyen una realidad fílmica sobre unos referentes reconocibles que reflejan las relaciones de poder entre los mismos e influyen a su vez en cómo se percibe e interpreta la realidad.

Para la consecución de este objetivo principal se han planteado tres objetivos específicos. El primero de ellos es analizar las rupturas que se dan en las identidades femeninas y masculinas en el tránsito de transformación de un régimen político dictatorial a un régimen democrático. Analizadas estas rupturas es necesario ver que conflictos generan, si existen resistencias y rebeldías y si es así, cuáles son las nuevas formas de relación entre géneros. Para facilitar estas lecturas, en el capítulo tercero se realiza una breve introducción histórica referente a los cambios que afectan a la condición de las mujeres.

El segundo objetivo es analizar estas rupturas conflictos y resistencias a partir de una metodología que combina la teoría feminista con la narrativa fílmica. Así, grado de protagonismo de personajes femeninos y masculinos en las tramas, modelos y estereotipos que estos personajes representan, usos de los espacios públicos y privados, representación de los cuerpos y las sexualidades, de las maternidades, del amor y la representación de la violencia de género son los aspectos principales que se van a estudiar. Este marco metodológico posibilita diseccionar las relaciones género desde diferentes dimensiones.

El tercer objetivo específico es ver cómo se representan las rupturas, conflictos y resistencias desde el punto de vista de las directoras y los directores. Nos proponemos estudiar si existe una forma de posición concreta ante la representación de la realidad por pertenecer a un género concreto.

Con el objeto de estudiar estas cuestiones, esta Tesis desarrolla tres estudios de caso concretos. Así, la segunda parte de la investigación recorre desde el punto de vista de género un corpus cinematográfico compuesto por veintiséis películas rodadas entre los años 1977 y 2000. Veintiuna de las películas están dirigidas por directores, y cinco por directoras. Estas películas se dividen en tres grupos temáticos y cronológicos que a su vez coinciden con géneros y corrientes cinematográficas. El criterio de selección de las películas se ha realizado teniendo en cuenta diversos factores como el protagonismo femenino, el impacto social, tanto en el momento de su rodaje como su recepción posterior y por su éxito en taquilla.

El primer grupo, que forman parte del capítulo cuarto, lo conforma el denominado cine social y político de la transición. Las películas seleccionadas son *Vámonos, Bárbara*, de Cecilia Bartolomé, *Tigres de papel*, de Fernando Colomo, *Asignatura pendiente*, de José Luis Garci, todas ellas del año 1977, *Gary Cooper que estás en los cielos*, de Pilar Miró, del año 1980 y *Función de noche*, de Josefina Molina del año 1981. En estas cinco películas rodadas en un breve lapso de tiempo (1977-1981), en clave política y social y desde diversos registros que van desde el drama a la comedia, se recoge de forma visible la nueva situación de mujeres y hombres en la sociedad española y las rupturas en sus formas de relacionarse e interactuar. La incorporación de un considerable número de mujeres a la vida laboral, la conquista del espacio público, el divorcio y el aborto marcan las temáticas de estas películas que son una fuente histórica de primera mano para ver cómo se transformaron las relaciones entre mujeres y hombres como consecuencia de la nueva realidad democrática. Las películas de las cineastas se han seleccionado por su peso específico en la historia del cine español, por su marcado protagonismo femenino y por ser las primeras que desde un más que evidente punto de vista de género abordan las problemáticas específicas de las mujeres en los inicios de la democracia. Las películas de Colomo y Garci se han seleccionado, además de por su éxito de público y por iniciar en el caso de Colomo una nueva forma de hacer cine que se desarrollará de forma notable en las siguientes décadas, porque permite analizar, desde el punto de vista masculino que sus películas adoptan, las transformaciones ya apuntadas.

En el segundo grupo, en el capítulo quinto, el período de estudio abarca un marco cronológico más amplio, del año 1979 al año 1995, y lo integran once películas. Todas tienen un denominador común, son comedias, diez de ellas dirigidas por directores y una dirigida por una directora. La comedia, uno de los géneros cinematográficos de gran arraigo en el cine español se transforma en los años 80, de la mano de cineastas como Fernando Colomo, cuya ópera prima forma parte del primer grupo, y Fernando Trueba. Es la denominada *comedia madrileña* que en los años 90, Manuel Gómez Pereira y su equipo de guionistas reinterpretan como comedia sentimental. Son películas que cuentan con el respaldo del público y que desde la perspectiva de las relaciones heterosexuales entre mujeres y hombres permiten analizar de qué manera ha asumido la sociedad las transformaciones apuntadas en el primer grupo de películas y qué conflictos generan. En el caso de las películas de Trueba y Colomo este análisis se

realiza desde el punto de vista de los personajes masculinos. Trueba con *Ópera prima* (1979), *Sal gorda* (1984) y *Sé infiel y no mires con quién* (1985), retrata nuevas reacciones masculinas y posibilita el estudio de nuevos personajes femeninos que si bien son secundarios reflejan los cambios desde un punto de vista propio. Colomo con *La vida alegre* (1987), *Miss Caribe* (1988) y *Bajarse al moro* (1989) va más allá de mostrar las relaciones entre mujeres y hombres y se interesa por temas como la prostitución desde una forma nunca vista con anterioridad en el cine español y por personajes que viven en los márgenes. *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), dirigida por Ana Belén, adaptación cinematográfica de la novela homónima de la escritora Carmen Rico Godoy, escrita en el año 1990, con ironía y mordacidad pone sobre la mesa las nuevas problemáticas sociales y personales derivadas de la masiva incorporación de las mujeres a la vida laboral desde el punto de vista de las mujeres. Gómez Pereira con *Salsa rosa* (1991), *Por qué lo llaman amor cuando le quieren decir sexo?* (1993) y *Todos los hombres sois iguales* (1994) disecciona las relaciones de pareja (heterosexuales) desde un nuevo escenario marcado por las consecuencias de los divorcios y la resistencia de las masculinidades patriarcales al cambio, poniendo especial interés en la representación de la sexualidad. *Todo es mentira* (1994) de Álvaro Fernández Armero también sigue la estela que iniciara la comedia madrileña. Al igual que en éstas películas, los y las protagonista son jóvenes, pero pertenecen a otra generación, por lo tanto, ya no son los personajes maduros de clase media de las últimas películas analizadas de estos cineastas ni las de Gómez Pereira. El ambiente cambia notablemente así como el público al que va dirigido, pero las problemáticas persisten. En definitiva, la popularidad de estas comedias y el tratamiento de las relaciones de pareja, ejes de las tramas, justifican la elección de las mismas ya que permiten realizar un profundo estudio de cómo asume y asimila la sociedad española las rupturas apuntadas en el primer grupo de películas.

El tercer grupo de películas, reunidas en el capítulo sexto, están rodadas en la década de los 90. Se trata de películas que desde el punto de vista cronológico coinciden con parte de las películas del capítulo anterior, pero que se diferencian de éstas por estar protagonizadas de forma exclusiva por personajes jóvenes. El nexo de unión en este caso es el protagonismo de la juventud perteneciente a la generación posterior, la generación de los hijos y las hijas de la democracia. Por medio del análisis de diez películas, que abarcan diferentes géneros cinematográficos y temáticas como las

películas generacionales, la comedia canalla, el cine protagonizado por jóvenes marginales o el cine protagonizado por mujeres, se estudian las vivencias y problemáticas propias de una nueva generación. Éstas permiten analizar de qué manera ha superado la juventud española, si es que lo ha hecho, las problemáticas a las que se enfrentaban sus mayores y a qué nuevas y específicas realidades se enfrentan. Entre la extensa producción de la década se han seleccionado diez películas, que a su vez se han agrupado en dos bloques. De un lado *Historias del Kronen* (1995) dirigida por Montxo Armendáriz y *Páginas de una historia. Mensaka* (1998) que destacan, de forma especial la primera, por visibilizar la forma de vida y ocio de la generación X. De otro, *Más que amor, frenesí* (1996) y *Atómica* (1997) dirigidas la primera por Alfonso Albacete, Miguel Bardem y David Menkes y por Albacete y Menkes la segunda, películas canallas que tras una pátina de modernidad esconden comportamientos reaccionarios. Cierran el corpus un grupo de películas en las que el protagonismo de las mujeres jóvenes es más que relevante. Este protagonismo vehicula la creación de nuevos modelos que enriquecen el panorama cinematográfico y que desde un punto de vista femenino posibilitan nuevos análisis. Las cuatro primeras películas de Daniel Calparsoro *Salto al vacío* (1995), *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) y *Asfalto* (2000) conforman una tetralogía cuyo nexo principal es la actriz Najwa Nimri. Cierran este segundo grupo las películas *Hola, estas sola?* (1995) primera película de Icíar Bollaín, y *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (2001), dirigida por Miguel Santemas, basada en la primera novela de Lucía Etxebarría escrita en 1997. Se trata de sendas propuestas en las que las protagonistas visibilizan la dificultad de construir una identidad propia por la falta de referentes válidos con los que enfrentarse a la realidad.

Cierra esta investigación las conclusiones extraídas, una bibliografía temática y un apartado de anexos, donde se recogen por una parte información referente a las *cineastas de los 90*, las fichas técnicas de las películas seleccionadas y finalmente un diccionario de mujeres cineastas que abarca desde los orígenes hasta el año 2000.

Esta investigación se alimenta de diversas disciplinas por lo que las fuentes utilizadas son diversas. La principal fuente primaria para la elaboración de esta investigación han sido las fuentes visuales, las películas seleccionadas para su estudio. Todas ellas se pueden visionar y adquirir por los cauces habituales como su comercialización en dvd o vhs, pases televisivos o consultas en Filmotecas. En este caso se han combinado las tres

vías, destacando el trabajo realizado en la Filmoteca de Castilla y León a la que agradecemos todas las facilidades que nos ha concedido.

Para establecer el marco referencial de estudio y análisis de las fuentes usadas y dentro de las diversas disciplinas se ha hecho uso de fuentes escritas y visuales para documentar los análisis. A continuación exponemos de forma sintética las fuentes utilizadas para elaborar los diversos capítulos de esta investigación. Para el capítulo primero, referente a las implicaciones del uso del cine para la historia y la historia de las mujeres y del género en particular, se ha hecho uso de las publicaciones citadas en la bibliografía. Las relaciones entre cine e historia se abordan a partir de una selección bibliográfica de la amplia producción existente sobre el tema que se ha realizado siguiendo criterios de representatividad, por lo que eran de obligada referencia las fundacionales obras de Marc Ferro, Peter Burke o Roger Chartier. Del mismo modo se ha realizado una selección bibliográfica para examinar el recorrido y evolución de la historiografía de las mujeres y de género y del uso de la categoría género como categoría de análisis. Destacan como fuente las publicaciones auspiciadas desde la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM) entre las que sobresale el trabajo de las historiadoras europeas y norteamericanas, y de forma especial las aportaciones de Joan Scott. Observamos una clara escasez de publicaciones y por lo tanto de fuentes referentes a la evolución y estado de la historiografía de las mujeres y de género en España.

existentes. Observamos una clara escasez de publicaciones, y por lo tanto de fuentes, referentes a la evolución y estado de la historiografía de las mujeres y de género en España. Lo mismo ocurre con las obras referidas a la representación de las mujeres que no superan la veintena. Para elaborar la propuesta metodológica desde la que se analizan la construcción de feminidades y masculinidades en las películas se hace uso de diversas publicaciones debidamente recogidas en la bibliografía temática. Es necesario mencionar la Biblioteca Centro de Documentación de Mujeres/ Emakumeen Dokumentazio Gunea y Liburutegia de IPES Elkartea en Pamplona, necesario e indispensable recurso de recepción y difusión de los saberes de las mujeres, sin cuya existencia esta investigación no hubiera podido realizarse.

El estudio histórico de las cineastas españolas se aborda desde fuentes escritas y orales. Las publicaciones referidas a sus trayectorias, libros y entrevistas en diversos soportes se completan con entrevistas realizadas a las directoras de la Transición, Cecilia Bartolomé y Josefina Molina, en el marco de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres/ Zinema eta Emakumeen Erakustaldi Internazionala de Pamplona en los años 2007 y 2012. La entrevista realizada a Josefina Molina forma parte de la presentación y coloquio realizado en el marco de la Muestra y que está recogido en formato video gráfico. A excepción de las publicaciones sobre las cineastas de los 90, que no sobrepasan la media docena, se observa una gran carencia de estudios sobre las biografías y trayectorias de las cineastas de períodos anteriores, a excepción de la biografía de Ana Mariscal. Nos hemos encontrado con serias dificultades a la hora de certificar las informaciones que circulan sobre las figuras de Helena Cortesina, Rosario Pi y Ana Mariscal, en ocasiones incluso contradictorias. Tampoco existe ningún trabajo que desde una perspectiva histórica amplia estudie el proceso de incorporación de las cineastas a la industria cinematográfica española.

Las fuentes consultadas para el análisis del corpus cinematográfico son diversas y de diferente naturaleza. Se ha recurrido a la lectura de libros generales de historia del cine español y a obras específicas sobre los diferentes períodos históricos y géneros cinematográficos así como sobre los y las cineastas. Las entrevistas publicadas en libros y prensa de la época también han sido una fuente válida. Estas publicaciones, abundantes para el período de la transición y de la década de los 80, son más escasas para la década de los 90. Existen diversos estudios y documentales sobre las trayectorias e influencias de las obras de Colomo y Trueba, pero escasean las publicaciones referentes al trabajo de Manuel Gómez Pereira, Miguel Barden, Alfonso Albacete, David Menkes o Daniel Calparsoro.

Los coloquios y debates sobre las películas son otra fuente directa. Destacamos de forma especial los recogidos en el programa de Televisión Española dedicado al cine español, *Versión Española*.

Para elaborar las fichas técnicas de las películas, se han usado como fuente los datos que se encuentran en la página web del Ministerio de Cultura, en la sección Cine y Audiovisual. El 1 de enero de 1979 entró en vigor la normativa sobre el control de

taquilla a las salas españolas, por lo que los datos son veraces y fiables aunque en ocasiones estén incompletos.

Cinco horas con Mario (1965) de Miguel Delibes, *Cómo ser mujer y no morir en el intento* de Carmen Rico Godoy (1990) y *Amor, curiosidad prozac y dudas* (1997) de Lucía Etxebarría como fuentes secundarias.

La naturaleza de las fuentes de apoyo a las películas en su mayor parte son obras publicadas en papel. Pero se han usado también, aunque en menor número, fuentes electrónicas y visuales citadas en la bibliografía.

Conclusiones

Como punto final de esta Tesis Doctoral exponemos las conclusiones que se han extraído de los capítulos desarrollados. Además, se detallan las principales aportaciones que esta investigación realiza al campo de la escritura de la historia de las representaciones de género y se apuntan nuevas líneas de investigación futuras.

Nos planteábamos diversos objetivos que coincidían en analizar, tomando el cine como fuente primaria, la evolución de las representaciones de las feminidades y masculinidades de los primeros veinticinco años de la democracia española. Para ello hemos observado las rupturas que trajo consigo el tránsito de un régimen dictatorial a un régimen democrático, poniendo especial atención en qué tipo de rupturas se dan, los conflictos que éstas generan y las resistencias que a estas rupturas y transformaciones hacen surgir. Además, nos hemos propuesto analizar si existe una posición específica en la interpretación de la realidad y en la construcción de historias desde el género femenino o masculino.

La primera conclusión que podemos extraer es que escribir una historia de género usando el cine como fuente primaria tiene importantes consecuencias para esta disciplina histórica. El cine es una fuente privilegiada para el análisis de las construcciones de las identidades de género y las formas de relación entre éstos porque permite, desde representaciones concretas de la realidad, diseccionar estas construcciones como no lo hacen las fuentes escritas. La categoría género aplicada al análisis de los discursos cinematográficos por lo tanto, posibilita descodificar las relaciones de género que se construyen bajo unas determinadas claves de poder. El cine, además, es un instrumento para denunciar realidades y situaciones discriminatorias hacia las mujeres, es útil para mostrar transformaciones y resistencias en las masculinidades y también sirve para naturalizar un orden amoroso dependiente y discriminatorio como ocurre en las películas de los 90 protagonizadas por jóvenes.

Para afrontar el estudio de estos procesos sociales, económicos, políticos, culturales e ideológicos que confluyen en las identidades fílmicas hemos planteado un análisis

metodológico novedoso, una de las grandes aportaciones de esta investigación. El grado de protagonismo femenino y masculino en los relatos, los modelos y estereotipos que estos personajes representan, el uso del espacio público y del espacio privado, la representación de la sexualidad, la maternidad los cuerpos, la estética y finalmente la representación de la violencia de género son los ejes que nos ofrecen las claves necesarias para afrontar los objetivos planteados.

Observamos un más que destacable protagonismo femenino en las películas seleccionadas. Las cineastas de la Transición optan por personajes femeninos protagonistas. Lo mismo ocurre en la película dirigida por Ana Belén y en las películas de Calparsoro, Bollaín y Santesmases. En el resto de las películas, salvo en *Historias del Kronen*, donde los personajes femeninos son secundarios, el protagonismo es compartido.

La presencia femenina vehicula sin duda la posibilidad de crear modelos de referencia más ricos, que a su vez amplían las posibilidades de identificación del público, así como el estudio de los mismos. Pero esta investigación demuestra que también se pueden realizar lecturas desde lo secundario sin que ello implique necesariamente unos personajes femeninos o lecturas más pobres como lo demuestran *Tigres de papel*, *Ópera prima*, *Sal gorda* o *Todos los hombres sois iguales*.

Observamos diversas evoluciones en las feminidades y masculinidades de las películas de la democracia en España. Las películas de la Transición muestran una sociedad especialmente politizada e ideologizada que se enfrenta a una nueva realidad en la que la presencia de las mujeres es determinante. Son personajes femeninos decididos y consecuentes con sus decisiones que apenas cuentan con modelos de referencia anteriores. Sus trayectorias rompen con el referente femenino patriarcal y las películas evidencian que este camino no va a ser fácil por la envergadura del cambio y por las resistencias tanto masculinas como femeninas existentes. Las rupturas se dan en diversos planos y abarcan desde las separaciones matrimoniales, las consecuencias personales del triunfo profesional y la transformación de los hábitos sexuales hasta los cambios en la forma de vivir la maternidad. Ponen de relieve la máxima feminista de la época de que “lo personal es político” y de que los problemas que afectan a las mujeres

afectan a toda la sociedad. Las feminidades que representan las primeras películas de José Luis Garci y Fernando Colomo se plantean cuestiones como la de su papel en una nueva sociedad desde sus matrimonios o su participación en la vida social, por lo que no podemos hablar de rupturas sino de transformaciones.

En la década de los 80 los personajes femeninos asumen sin traumas los cambios la libertad sobre sus vidas. Deciden sobre sus destinos y no están dispuestos a renunciar a ninguna de las facetas de sus vidas ni por los condicionantes sociales ni por los hombres. Observamos una brutal diferencia, incluso en películas rodadas en años anteriores –*Ópera prima* se rueda en 1979 y *Función de noche* en 1980- respecto a las películas de la Transición en las que las mujeres vivían las transformaciones de forma más traumática. Este hecho se explica por estar estas películas protagonizadas por una nueva generación de jóvenes que vive en una nueva España que se esfuerza por olvidar el pasado dictatorial.

Los personajes femeninos independientemente de su grado de protagonismo en el relato, no asumen las cargas que pesan sobre la identidad femenina en las películas anteriores. Son personajes femeninos autónomos e independientes que han obviado el pasado marcado por la sumisión y viven en una España que en apariencia nada o poco tiene que ver con la España inmediata retratada por las cineastas y Garci. Lo mismo ocurre con las películas de la segunda mitad de la década. Sus problemáticas y aspiraciones se centran en las relaciones heterosexuales de pareja y las rupturas o reivindicaciones están ausentes en un ambiente de relativa normalización de las relaciones entre géneros que si bien no rehúyen el conflicto rechaza el enfrentamiento directo. Los modelos femeninos se diversifican y nos encontramos con jóvenes estudiantes, psiquiatras, mujeres con estudios que deciden ser amas de casa, profesionales de la salud y prostitutas o traficantes de poca monta.

En la década de los 90 observamos dos grupos generacionales. Por un lado la generación que ha vivido su juventud en la Transición y por otro lado, la generación posterior, socializada en democracia. De entre los personajes de la primera generación, los que han protagonizado el primer grupo de las películas de nuestro corpus, vemos una amplia galería y diversificación de los modelos que representan. Estos van desde la

superwoman que lucha por compaginar su vida laboral y familiar y por hacerse valer en su trabajo, a las mujeres burguesas infelices con sus matrimonios, las trabajadoras de la industria sexual del espectáculo, las mujeres divorciadas en sus diferentes tipologías, o la trabajadora del hogar con conciencia de clase y feminista. En la década de los 90, una nueva generación de jóvenes irrumpe en las tramas cinematográficas. Se trata de la primera generación socializada en democracia, lo cual las sitúa en una realidad a priori radicalmente diferente a las generaciones anteriores. Los modelos femeninos se diversifican y amplían de nuevo. Jóvenes urbanas, profesionales, estudiantes, camareras, *madames*, ejecutivas de éxito, amas de casa, jóvenes desarraigadas o madres desnaturalizadas se enfrentan a una nueva realidad en la que la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres se asume como una realidad al menos en las formas. Destacamos el hecho de que únicamente en la selección de películas de los 90, encontramos personajes de lesbianas, hecho que no deja de sorprendernos por lo escaso de su número.

Una de las grandes transformaciones en la situación de las mujeres, a lo largo del período estudiado, es la conquista del espacio público. Casi la totalidad de personajes analizados son mujeres profesionales. La incorporación al mercado laboral y la nueva organización familiar son fuentes de conflictos. En el cine de la Transición todos los personajes femeninos se mueven en el espacio público salvo el personaje de Elena en *Asignatura pendiente* que es el único personaje que no tiene un trabajo reconocido socialmente. Se muestran y visibilizan los conflictos personales que surgen de la incorporación de las mujeres al mercado laboral cualificado, así como las problemáticas en el ámbito privado derivadas del confinamiento en el espacio doméstico por parte de las mujeres que han adoptado roles tradicionales.

En la década de los 80 se mantiene la misma dinámica. Observamos de forma clara cómo todos los personajes han trascendido el espacio doméstico. Incluso se profesionaliza el trabajo de las amas de casa pertenecientes a la nueva clase alta. Todos los personajes femeninos trabajan y son económicamente independientes, hasta las prostitutas y las traficantes.

En la década de los 90, a diferencia de décadas anteriores, se muestran nuevas problemáticas derivadas de la incorporación profesional como el hecho de que el acceso al mercado laboral supone para ellas que tengan que afrontar dos tipos de trabajo: el que se desarrolla en el ámbito laboral y el que se tiene que asumir en el espacio privado, por la negativa masculina a compartir los trabajos del hogar. Los personajes que conviven en pareja tienen problemas y conflictos para gestionar las responsabilidades en el espacio doméstico que para ellas es un espacio de trabajo y de responsabilidades asumidas en solitario. Los modelos femeninos se diversifican y enriquecen pero las problemáticas persisten.

Las masculinidades de la democracia varían en la forma pero no evolucionan en el fondo. Las masculinidades que se representan en las películas de la Transición son patriarcales. Sus actitudes de superioridad no han variado y sus comportamientos se rigen por los privilegios patriarcales que les posibilitan un mayor acceso al mercado laboral y una ausencia del ámbito doméstico que para ellos sigue siendo un espacio privado de descanso y ocio. Incluso en los ambientes más progresistas como pudieran ser los de Televisión Española la abogacía que lucha por los derechos humanos o entre la ciudadanía comprometida con la lucha política, las masculinidades asisten a los cambios en la condición femenina sin implicarse, ni asumirlos en su totalidad, salvo en aspectos como la sexualidad.

Los modelos de masculinidad en las comedias españolas de la década de los 80 son diversos. Siguen siendo eminentemente patriarcales pero los hombres protagonistas son conscientes de que la hegemonía patriarcal sobre las mujeres está en crisis. Afrontan esta nueva realidad desde diversas posiciones. Algunos sobreviven potenciando cualidades como la inseguridad y la lástima que explotan para ganarse la atención de las mujeres. Por lo tanto, su masculinidad se ridiculiza desde la comprensión y compasión de los personajes femeninos. Frente a la masculinidad patriarcal se encuentra un nuevo hombre, que representa una masculinidad más sensible y comprensiva con las mujeres y que pone en peligro la hegemonía patriarcal, pero que en última instancia no deja de ser más un concepto que una realidad representada. La presencia de las mujeres

en la sociedad y su cambio de actitud es un proceso imparale que en última instancia todos asumen.

Las masculinidades que presentan las comedias de los 90 son todas patriarcales. Las películas visibilizan de nuevo una masculinidad patriarcal que tiene el poder en el mundo público, laboral y doméstico en el que se desentiende de las responsabilidades que ya no asumen las mujeres. Esta representación de las masculinidades aunque dibujadas ahora con una distancia que permite, en algunos casos ridiculizarlas o, al menos, cuestionarlas, desembocan en la guerra de sexos, que en ocasiones rozan lo cruento y es fuente de conflicto.

Las masculinidades que nos encontramos en las películas protagonizadas por la juventud son diversas, pero casi la totalidad de ellas se siguen adscribiendo a comportamientos patriarcales que se adapta en entornos modernos en apariencia. Como ya ocurría en la década de los 80, los jóvenes protagonistas se muestran desorientados ante las actitudes de unas mujeres que poco o nada tienen que ver con los modelos femeninos que pueden haber representado sus madres o abuelas, con los que se han socializado. Su juventud hace que no hayan asumido de forma contundente la masculinidad patriarcal pero ya se adivinan ciertos rasgos de la misma, como la incapacidad de admitir que sus parejas ganen más dinero que ellos, la negativa, más o menos consciente, a asumir las tareas del hogar, y la dificultad de aceptar el pasado promiscuo de sus parejas. Destaca de forma poderosa esta actitud hacia las relaciones anteriores de sus actuales parejas que revelan una ideología patriarcal que sigue ensalzando la virginidad femenina. Únicamente se construye una masculinidad alternativa a la patriarcal que se ridiculiza por considerarla débil y pusilánime, pero que apunta nuevas formas de construirla, más allá de las relaciones de supremacía masculina imperantes, basadas en el entendimiento, la atención y la sensibilidad.

Todas las películas seleccionadas muestran personajes homosexuales masculinos. La representación y los modelos se diversifican y amplían conforme van avanzando los años. En las películas de la Transición se visibiliza desde un punto de vista trágico que muestra represión, desaprobación social, soledad y marginación. En la década de los 80

se menciona la masculinidad gay que desde la masculinidad patriarcal se define como dudosa. Se incluyen personajes homosexuales masculinos en las tramas desde un punto de vista que poco o nada tienen que ver con el registro dramático de las películas de la Transición. Éstos se insertan en un ambiente festivo y crean un claro clima de complicidad con los personajes femeninos que acuden a ellos en busca de una comprensión y un apoyo que no encuentran en sus parejas, lo que arquetípicamente se entiende como el *amigo gay*.

En los 90, en el grupo de comedias, la masculinidad gay aparece ligada a un espacio concreto como son los espectáculos sexuales en directo. Pero en el caso de *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* el tratamiento de la homosexualidad masculina se amplía ya que se visibiliza lo gay dentro de una unidad familiar y con un proyecto vital. En las películas protagonizadas por la juventud la masculinidad gay tiene mayor peso en las tramas. De nuevo se muestra como una masculinidad comprensiva y cómplice con las mujeres. Los homosexuales masculinos tienen sus propias problemáticas, representadas principalmente en la represión y las dificultades existentes para manifestar sus opciones sexuales con libertad. La sociedad las muestra pero sigue existiendo una homofobia estructural más visible en el caso de las mujeres homosexuales ya que esta normalización fílmica no las alcanza.

Las rupturas y transformaciones en la feminidad y masculinidad tienen grandes consecuencias en la forma de vivir la sexualidad. En un primer momento, se observan diversos comportamientos sexuales en un ambiente y clima de liberación de los usos y costumbres que se desvinculan de la moralidad católica. La sexualidad femenina se desliga de la maternidad y forma parte del proceso de liberación personal y toma de conciencia de las mujeres. Todas ellas reconocen su cuerpo como fuente de deseo. Esta transformación en los hábitos sexuales favorece de forma especial al colectivo de los hombres, ya que la liberación en las costumbres les permite mantener su hegemonía sexual. En las comedias de los 80 la sexualidad adquiere gran importancia en las historias narradas. Llama la atención la ausencia de traumas por parte de los personajes femeninos. Todos son activos sexualmente. Incluso podemos ver una actitud generalizada, al menos en la clase alta, de tener amantes como una práctica social

reconocida y necesaria para estar a la última. La liberación sexual de las mujeres se convierte en ese caso en otro mandato de género para ser moderna y estar en sintonía con los nuevos tiempos. Otro aspecto destacable del tratamiento de la sexualidad, en el caso concreto de las prostitutas, es que se construye desde un punto de vista normalizado que huye de cualquier juicio moral.

En las comedias de los 90 es uno de los motores de las tramas. La sexualidad impregna a todos los personajes, pero este hecho no implica que las mujeres la vivan de forma plena. Se habla del orgasmo como algo sobredimensionado y de nuevo se revela una insatisfacción sexual profunda y una ausencia de placer sexual que los personajes femeninos asumen como responsabilidad exclusivamente personal. A pesar de todos los avances, las mujeres siguen interiorizando situaciones de inferioridad y de culpa. Existe cierta presión social hacia las mujeres de ser activas sexualmente de la misma manera que durante la dictadura franquista existía un control sobre sus cuerpos.

En la juventud adquiere de nuevo una importancia fundamental. La ausencia de compromisos matrimoniales coloca la representación de la sexualidad en un plano diferente. Todos y todas las jóvenes mantienen relaciones con regularidad dentro y fuera de las relaciones de pareja. Las actitudes hacia el sexo en personajes masculinos y femeninos son desinhibidas y en el mundo nocturno en el que transcurren gran parte de las tramas su presencia es más que destacable. La sexualidad se muestra también como un elemento en las relaciones de poder entre los personajes.

La maternidad se convierte en una opción y no en un destino. En las películas de la Transición todavía pesa con gran fuerza en la construcción de la identidad femenina, aunque se construye desde diversos y nuevos puntos de vista. Se visibiliza la carga que supone la crianza para las mujeres, se muestra la renuncia a la maternidad como opción necesaria para poder tener éxito en el mundo laboral y se muestran nuevas formas de vivirla. Desde estas diferentes realidades y opciones se observa un sentimiento general a educar a las hijas e hijos en un clima de libertad que contrasta con la educación que ellas han recibido. Y es que los personajes protagonistas reciben la desaprobación social

y el rechazo de forma especial por parte de sus madres, que desde su superioridad moral rechazan la vida de sus hijas por considerarla inadecuada. Se constata una clara brecha generacional entre las feminidades patriarcales y las feminidades democráticas y modernas.

La maternidad en las comedias de los 80 no determina las trayectorias vitales de las mujeres ni de los hombres. Incluso es algo ausente en las tramas de un buen número de películas (*Sal gorda*, *Sé infiel...* y *Miss Caribe*). Se muestran las problemáticas de las parejas separadas con hijos e hijas, donde destaca la clara autoridad femenina respecto a las decisiones, así como la maternidad como opción a asumir en solitario.

La maternidad asume diversas representaciones en la comedia sentimental de los 90. Se indican de forma evidente las consecuencias de las separaciones matrimoniales en las que las mujeres asumen el cuidado de hijos e hijas y utilizan la situación de poder que la ley les otorga para prohibir las visitas a sus progenitores. Éstos asisten a esta nueva realidad, entre la comodidad, la preocupación y la tristeza a esta realidad facilitada por la ley y su propio sentimiento de culpabilidad. Su preocupación se intensifica por la ausencia de modelos masculinos con los que se están criando sus hijos ya que así se abre la posibilidad a que la masculinidad patriarcal que ellos asumen con orgullo no tuviera continuidad.

Para las mujeres y los hombres jóvenes la maternidad es un proyecto que no se contempla ni se menciona en gran parte de las películas analizadas. No es una opción valorada por diversas razones: por la propia juventud de los y las protagonistas, por la ausencia de parejas estables, por las exigencias de los trabajos profesionales, o por el miedo que provoca el hecho de parir.

Por otro lado, conviene destacar los personajes de las madres de las jóvenes protagonistas, ya que subvierten las representaciones de la maternidad tradicional. Se trata de personajes que se enfrentan al orden patriarcal al no asumir los cuidados y responsabilidades que éste les presupone. Es más, se llegan a intercambiar los roles y son las hijas las que tienen que cuidar de las madres. En este caso advertimos una

brecha generacional a la inversa ya que son las madres las que reniegan de su papel tradicional de cuidado y sacrificios.

Las relaciones de pareja se construyen según los dictados heterosexuales del amor patriarcal en la totalidad de las películas. La pareja heterosexual es la que predomina como modelo de convivencia. En la Transición las relaciones amorosas entre los personajes femeninos y masculinos sufren las consecuencias de las rupturas protagonizadas por las mujeres y de las nuevas realidades jurídicas derivadas de las separaciones. Se cuestionan los roles y funciones del matrimonio y las parejas patriarcales así como del amor romántico y se plantea la soledad femenina como opción vital válida.

En los 80 y 90, a pesar de las críticas a la pareja heterosexual y del cuestionamiento del orden patriarcal, nos encontramos con que éste sale reforzado en todas las películas, incluso desde el desencanto o de la aparente crítica. Únicamente observamos una crítica por parte del personaje de Yoli en *Todos los hombres sois iguales* que cuestiona un sistema basado en el matrimonio y visibiliza una realidad oculta del pacto matrimonial, la del cuidado a cambio de manutención, que la ideología del amor romántico invisibiliza.

Las relaciones de pareja heterosexual dominan las tramas de las películas protagonizadas por jóvenes. Se mantiene este orden a pesar de los desengaños de las infidelidades y de las traiciones. La modernidad y el tono frenético y canalla no presupone que las y los protagonistas dejen de reforzar el orden romántico de pareja que, en un principio, pudiera dar la impresión de cuestionarse por las actitudes liberales que las películas parecen fomentar. Si bien es cierto que los personajes analizados en este último apartado disfrutaban de una libertad impensable hace décadas y que ninguno de ellos estaría dispuesto a privarse de sus derechos, la gran parte de los personajes femeninos están dispuestos a asumir importantes renunciaciones por vivir en pareja con unos personajes masculinos que siguen reproduciendo los mandatos patriarcales.

Vemos una clara evolución en lo que a la representación del cuerpo y la estética se refiere. En las películas de la Transición el cuerpo es una vía más para la toma de conciencia de la opresión. Los personajes femeninos se desnudan ante las cámaras y ante sí mismos recuperando sus cuerpos para el placer y desligándolos de la maternidad. En las películas de los 80 y las comedias de los 90 el cuerpo femenino no se acentúa aunque *Salsa rosa* apunta a la relevancia que adquirirá el cuerpo, tanto femenino como masculino en años inmediatamente posteriores. El cuerpo femenino no es determinante a la hora de crear a los personajes, ni éstos tienen la necesidad de tomar conciencia de sus cuerpos para superar unos traumas que en estas películas es algo superado.

En estas películas el cuerpo femenino adquiere relevancia en la construcción de los personajes. Los y las protagonistas usan sus cuerpos como fuente de poder para sobrevivir, bien ensalzando o disimulando la feminidad, en una sociedad como la de los 90 en la que la imagen es vital para sobrevivir y triunfar. Los cuerpos femeninos son una fuente de poder ante los hombres que los desean y ambicionan. Los personajes masculinos también sufren los rigores estéticos y se muestran como objetos de deseo. La masculinidad gay potencia su físico en un ambiente de veneración de lo bello y de unas exigencias estéticas que ya no afectan de forma única a las mujeres.

Adquiere relevancia la estética de personajes como otro rasgo de construcción de los mismos. En la Transición la nueva estética femenina, que va desde el uso de los pantalones a las ropas hippies, sirve para identificarse y diferenciarse de los modelos de referencia anteriores que representan sus madres. El mismo proceso se da en los personajes masculinos por medio del estilo desenfadado y las barbas que se convierten en símbolo de identidad. Todos los personajes masculinos y femeninos mantienen una estética acorde con la modernidad que representan las películas. En los 90 la estética, de forma especial en las películas protagonizadas por la juventud, es uno de los elementos básicos de construcción de los mismos. Los cuerpos se potencian en una sociedad definida por la imagen.

Las representaciones de la violencia hacia las mujeres varían dependiendo de las décadas, y observamos un gradual proceso de denuncia de la misma. En la Transición existe una violencia estructural ejercida desde diversas instituciones como el estado, la

familia o la religión católica. Existe únicamente una referencia explícita de malos tratos físicos en *Vámonos Bárbara*. Podemos concluir por lo tanto, que la violencia de género ejercida de forma directa en el seno familiar es un problema no representado en nuestro corpus de películas.

En la década de los 80 la violencia de género está ausente en las representaciones. La única referencia la encontramos en *La vida alegre* referente a la empleada de Ana. Se trata de una referencia fugaz que se da en un contexto de una clase social baja y que no tiene ninguna intencionalidad de denuncia. No parece por lo tanto que exista todavía una conciencia clara y una sensibilidad social y política clara hacia el problema del maltrato de género.. Pero más allá de su tratamiento, lo cierto es que la violencia de género se visibiliza en mayor medida que en décadas anteriores, lo que muestra sin duda alguna una mayor conciencia hacia un problema estructural.

En los 90 se visibiliza de forma mucho más clara que en décadas anteriores y desde un punto de vista más comprometido. Su tratamiento admite varios registros. En las películas de Gómez Pereira, se observan intentos de agresión sexual, o de violencia verbal, que se asumen con normalidad, lejos de vivirse como algo traumático. Las mujeres son víctimas de malos tratos físicos y psicológicos que se dan en un ambiente de hampa y bajos fondos como en las películas de Albacete y Menkes. La violencia sexual se muestra en toda su crudeza también en ambientes familiares en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. .

Como conclusión general, podemos establecer que se da una profunda transformación de las feminidades en la sociedad española democrática. Los personajes femeninos que construyen las películas, desde un protagonismo hasta entonces desconocido y desde unos nuevos modelos, inician un proceso de rupturas con los dictados patriarcales imparables, que cuestiona su papel y sus funciones en la sociedad patriarcal. En los veinticinco años objeto de análisis se observa un momento intenso de cambios, transformaciones y rupturas que se asumen con naturalidad y sin traumas en la década de los 80 con la masiva incorporación de las mujeres al espacio público y al mundo

laboral, y se asimilan en la década de los 90, como algo adquirido. De un primer momento de reivindicación y de lucha, se pasa a una asimilación de las transformaciones fruto de una modernización general de la sociedad que implica una transformación en las formas pero no en el fondo. La sociedad acepta los cambios pero en última instancia se resiste a asumirlos en su totalidad como bien muestra la reticencia masculina -y también femenina- a efectuar una verdadera revolución feminista. Este proceso se advierte de forma notable a lo largo del corpus seleccionado. Las jóvenes de los 90, que asumen todas las conquistas sociales adquiridas, no sienten la necesidad de reivindicarlas desde su posición de mujeres. Asimilan los avances pero no crean, ni asumen genealogías de reconocimiento de una situación desigual compartida como colectivo femenino. Observamos una clara regresión hacia los valores tradicionales de forma especial, protagonizada por las generaciones más jóvenes. La nueva generación, socializada de forma íntegra en democracia, no renuncia a las conquistas que posibilitan una situación económica independiente pero se crea nuevas y poderosas dependencias del amor romántico. Éstas se concretan en diferentes renunciaciones que si bien no adscriben a los personajes femeninos al ámbito doméstico, condicionan sus decisiones. Son personajes liberadas en lo profesional y en lo económico pero dependientes en lo personal.

Frente a las transformaciones de la feminidad, la masculinidad es patriarcal en todas las películas analizadas. Ninguna renuncia a sus privilegios. Observamos un cambio motivado y propiciado únicamente por las transformaciones en las feminidades. Por lo tanto, las masculinidades fílmicas revelan una resistencia que adopta diversas formas según las épocas. Así, las relaciones entre géneros se dan en un marco de desigualdad y el régimen patriarcal, que parecería resquebrajarse por la incorporación de las mujeres a la vida pública no sólo no sufre transformaciones, sino que sale reforzado adoptando nuevas formas.

Otro de los objetivos que nos planteábamos en la tesis era ver cómo se representan las rupturas, conflictos y resistencias desde el punto de vista de las directoras y los directores. Nos proponíamos ver si existía una forma de posición concreta ante la representación de la realidad. Resulta un determinismo asumir la idea de que hombres y

mujeres interpretan la realidad de forma diferente, pero en las películas objeto de estudio, es evidente que las cineastas se decantan de forma clara por personajes femeninos que evidencian desde un punto de vista propio, problemáticas específicas hasta el momento no representadas, como los conflictos personales en una sociedad desigual, las discriminaciones laborales o la dificultad de combinar la vida personal con la laboral. Nuestro objetivo no ha sido averiguar si las cineastas tienen una intencionalidad feminista en sus propuestas ya que nos hemos centrado en realizar una lectura de género de sus trabajos que de forma inequívoca demuestran un interés por denunciar una realidad dura y discriminatoria hacia las mujeres. Los modelos femeninos de las películas de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, Josefina Molina, Ana Belén, Icíar Bollaín se construyen desde un punto de vista femenino, desconocido hasta entonces, que imprime profundidad y dosis de reivindicación. El protagonismo de los personajes femeninos es absoluto, lo que posibilita un desarrollo de una identidad femenina rica en matices. Por el contrario, los personajes masculinos adquieren un rol secundario.

No obstante, este tratamiento de los personajes femeninos y masculinos no es exclusivo de las cineastas. En las películas de Calparsoro y de Miguel Santesmases, aunque en este caso su película está fuertemente marcada por la novela, escrita por una mujer, en la que se basa, el punto de vista es femenino. Los personajes femeninos dominan y determinan las tramas visibilizando problemáticas específicas y propias que imponen de nuevo protagonismo secundario a los personajes masculinos. Podemos concluir por lo tanto que si bien es un hecho constatable que las cineastas renuevan el panorama cinematográfico, no es exclusivo de ellas asumir un punto de vista femenino en la construcción de las historias.

Por último, esta investigación ha abierto nuevas líneas de estudio que se han expuesto de forma clara al asumir una nueva metodología de análisis y ampliar el objeto de estudio a todas las películas estén o no protagonizadas por personajes femeninos o dirigidas por mujeres cineastas. Hasta el momento no ha habido estudios pormenorizados y continuados, más allá de breves apuntes, desde el punto de vista de género de las películas de Fernando Trueba, Fernando Colomo, Manuel Gómez Pereira,

Álvaro Fernández Armero, Montxo Armendáriz, Salvador García Ruiz, Albacete y David Menkes, Daniel Calparsoro o Miguel Santemas.

Además, realizar lecturas de las feminidades relacionándolas con las masculinidades, que se convierten en objeto de estudio, sin duda enriquece el análisis y contextualiza la situación de las mujeres en una panorámica global que nos proporciona más información sobre sus realidades y nos ofrece una visión más integradora. Así, escribir una historia de género de las representaciones cinematográficas de feminidades y masculinidades de forma conjunta nos ha dado la posibilidad de ver cómo afectan a la sociedad las transformaciones protagonizadas por las mujeres.

Existen nuevas y futuras líneas de investigación. Una de ellas es abordar de forma eficiente y científica el tema de la recepción de las películas. Se hace necesario desde la historiografía cinematográfica asumir el tercer eje de las miradas que convergen en las películas; el público. El análisis del lugar que ocupan espectadores y espectadoras, que son en última instancia quienes dotan de significado a las películas, exige estudios pormenorizados y un trabajo directo que debe tener en cuenta gustos, preferencias, hábitos y costumbres. Otro factor a tener en cuenta es el concepto de identificación, un concepto amplio y complejo en el que entran en juego múltiples aspectos como el género, la raza, la extracción social y económica, el nivel cultural y todas las experiencias que acumulan las personas. Los procesos de identificación son complejos ya que van más allá de la identificación por sexo o género. El público se puede identificar con diversos personajes o con diversas situaciones ya que existe una negociación constante sin que el sexo del personaje sea lo definitivo para propiciar la empatía. Asumir que la identificación se da de forma exclusiva según el género ignora la subversiva potencialidad de la identificación de los hombres con los personajes y situaciones femeninas y viceversa.

La segunda futura línea de investigación apunta al estudio de la genealogía de personajes que crean actrices y actores y que poseen cierta continuidad como observamos de forma especial en esta investigación de la mano de actrices como

Amparo Soler Leal, Mercedes Sampietro, Carmen Maura, o Verónica Forqué y actores como José Sacristán, Antonio Resines, Santiago Ramos, Juanjo Puigcorbé o Imanol Arias o de los actores y actrices la siguiente generación como Nawya Nimri, Candela Peña, María Esteve, Jorge Sanz, Juan Diego Botto, Gustavo Salmerón o Adriá Collado. Se puede aplicar la metodología apuntada tomando como eje el trabajo de este grupo de profesionales del cine español y continuar diseccionando la construcción de las relaciones de género para deconstruir los mensajes de subordinación y seguir visibilizando las rupturas y conflictos más allá de las resistencias para colaborar desde nuestro campo de estudio académico a la construcción de una sociedad más igualitaria.